

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

73 | 2014

Varia

Les « classiques de la Méditerranée »

Festival Cinéméd 2013 à Montpellier

François Amy de la Bretèque



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4844>

DOI : 10.4000/1895.4844

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2014

Pagination : 161-164

ISBN : 978-2-37029-073-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Les « classiques de la Méditerranée » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 73 | 2014, mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4844>

© AFRHC

Les « classiques de la Méditerranée » au Festival Cinéméd 2013 à Montpellier

« *Les films classiques ont enfin leur marché* » titrait le *Monde* du 15/10/2013 à l'occasion de l'ouverture du marché éponyme au Festival Lumière à Lyon, et *Télérama* de la même semaine (n° 3327) consacrait quatre pages à un entretien avec Thierry Frémaux.

Celui-ci y argumentait la diffusion de « films classiques » dont il risquait une définition : ce sont des films qui ont plus de trente ans. Cet étalon pourra évidemment être discuté mais a le mérite d'ouvrir la perspective au-delà des pièces archéologiques. Pour défendre la notion de *classique*, Frémaux reprenait, sans le citer, l'adage de Godard : « en littérature, on ne dit pas un "vieux" livre, on ne dit pas non plus une "vieille musique", ni un "vieux tableau". Pourquoi dirait-on donc "un vieux film" ? ». Pierre Nora avait jadis déjà fait le point sur ce concept de « classique » dans la revue *le Débat*. Frémaux se situe clairement du côté du public et du marché. Reprenant l'analogie dont usait Astruc en 1949, il compare la démarche du spectateur actuel de cinéma à celui du lecteur qui « entre dans une librairie par envie de lire *le Rouge et le Noir* ».

L'article du *Monde* donne les chiffres d'entrées de ces re-sorties dans le circuit commercial. Il rappelle que Carlotta Films (créé en 1998), qui s'est spécialisé sur ce créneau, a aujourd'hui plus de 500 titres à son catalogue. Surtout, il reconnaît aux salles de répertoire et aux festivals le « rôle majeur » qui est le leur pour la conservation et la diffusion des films de patrimoine.

Dans la partie patrimoniale de la programmation, nous avons pu voir à Montpellier soit des copies 35 mm provenant de cinémathèques, soit des copies numériques diffusées en DCP. C'est aujourd'hui le lot commun des festivals,

même patrimoniaux. Le débat a fait rage lors de l'apparition des copies numériques, à Pordenone par exemple, puis s'est un peu calmé. Les chercheurs auront de moins en moins accès en salle à la copie pellicule. Il faut s'en faire une raison. Les termes du débat esthétique sont connus : on regrette le grain de l'argentique, on peut trouver l'image numérique froide, trop léchée, le son numérisé trop nettoyé... le fond de la discussion n'a pas changé. Il n'y a pas de raison d'en modifier les termes. Ils sont ceux qui accompagnent toute opération de restauration. Heureux, déjà, quand on échappe à la projection en salle d'un simple DVD.

Pour ce qui est de la diffusion publique, les enjeux sont différents. Thierry Frémaux disait encore dans *Télérama* : « Nous avons anticipé le fait que le passé resurgisse aujourd'hui par la technique, le numérique permettant la résurrection des films anciens dans les salles de cinéma ». Une telle assertion a de quoi inquiéter les historiens et les conservateurs, c'est un peu comme si le livre papier disparaissait au profit du *e-book* ou les tableaux au profit des expositions virtuelles ; mais les spectateurs puristes ont-ils vraiment jamais vu en salle la version pellicule idéale ?

Pour en juger sur pièces Cinéméd a proposé une sélection plus hétérogène que l'an dernier (voir 1895 n° 69, p. 153). La rétrospective de copies restaurées s'intitulait « *les classiques de la Méditerranée* ». Ce qui semblait une invitation à s'interroger sur l'application de la notion glosée ci-dessus à l'espace méditerranéen. Elle comportait huit films. Toutes les copies, sauf une, ont été présentées sur DCP.

Celui qui semble emporter le titre de classique des classiques de la Méditerranée est le film de Fellini *Huit et demi* qui avait aussi été choisi par Matteo Garrone auquel on avait demandé de composer sa « carte blanche » (l'au-

teur de *Gomorra* a élu en outre *Sherlock Jr*, *l'Atalante* et *Andreï Roublev*). La copie présentée était un tirage numérique sur DCP de la restauration de Gaumont. Il est notable que ce film de 1963, naguère emblème de la révolution de la modernité dans la Péninsule, soit aujourd'hui érigé en référence. Ce statut référentiel s'est trouvé renforcé par la citation qui en est faite dans le *Paradjanov* de Serge Avedikian (2013) dont je reparlerai plus loin. Une des séquences fortes de ce film est une visite, historiquement attestée, de Marcello Mastroianni au reclus de Tbilissi; mais Avedikian nous a avoué que la citation qu'il y fait de *Huit et demi* (le fameux chapeau et les lunettes portés dans le bain) était de son invention. Preuve que le film fellinien s'est imposé d'une rive à l'autre de la Méditerranée comme l'œuvre canonique par excellence.

De Gaumont venait aussi *Violence et Passion* de Visconti. Pasolini faisant l'objet d'une intégrale au même moment à la Cinémathèque française, ce sont les copies numériques de Carlotta films que nous avons vues : *Mamma Roma*, *Salò* et *Médée*. Si l'on exclut les trois autres films qui étaient à la limite ou à l'extérieur du cadre référentiel méditerranéen (*la Reine Margot* et les deux De Palma italo-américains *Obsession* et *Scarface* restauré, lui, par Splendor Films), l'observation faite à propos de *Huit et demi* se trouve confirmée : aujourd'hui, les classiques sont les films des années 1960, aux yeux des programmeurs comme à ceux des restaurateurs.

Je n'ai pas ici la place de gloser toutes ces copies restaurées et numérisées. Elles posent toujours deux types de problèmes, celui du « texte » et celui de la qualité visuelle et sonore. Prenons le seul exemple de *Médée*. La version Carlotta présente une durée supérieure aux versions standard (1 h 50 au lieu de 1 h 45). L'ajout se situe au moment où Médée charge ses enfants d'envoyer

une robe à sa rivale Glaucè. Ici, la séquence est reprise deux fois presque à l'identique, avec deux dénouements différents : la première fois, la robe s'enflamme quand la princesse l'enfile, elle s'enfuit et son père se jette sur son corps; mais juste après on la retrouve vivante et la séquence reprend au même endroit, si ce n'est qu'à la fin, Glaucè se jette du haut des remparts et son père la suit. Qu'est-ce que le philologue du cinéma doit penser : s'agit-il d'une variante, qui aurait été éliminée au montage, ou cette reduplication, si elle fait partie du texte, fait-elle sens (par exemple, une différence de niveau d'énonciation, l'un relevant du fantasme, l'autre du déroulement réel des faits)? Quant à la numérisation de l'image, il est clair qu'elle donne un résultat plastiquement superbe et permet de voir des détails qu'on laissait passer dans les copies pellicule. On comprend notamment pourquoi Pasolini « décadre » ses plans quand Médée s'agite, ce que ses techniciens n'avaient pas toujours compris. La rage de Médée ne peut littéralement pas tenir dans le cadre. Le côté tranchant que confère le numérique aux bords de l'image rajoute à cet effet. Quand la prêtresse perd ses pouvoirs sur l'île déserte, invoque la terre, le soleil, l'herbe et les cailloux, elle passe tout en bas du plan, on ne voit que sa tête, ce qui signifie exactement sa situation. Enfin, ce que la numérisation fait le plus remarquer, c'est la piste sonore, ici la musique japonaise qui devient très présente.

On se trouvait dans une position plus connue des habitués de festivals avec la projection événement du film de Youssef Chahine *Un jour le Nil*, copie 35 mm sauvée, plutôt que restaurée, par la Cinémathèque française en 1996 à partir d'un positif 70 mm déposé par Chahine après que les producteurs soviéto-égyptiens lui eurent demandé de recommencer son film, qu'ils avaient jugé non conforme aux

canons du réalisme socialiste et trop digressif. Il s'exécuta et sortit *les Gens du Nil* (1972) qui est la version que nous connaissions jusqu'ici. Aujourd'hui, les raisons qui avaient conduit à censurer cette épopée chorale de la construction du barrage d'Assouan nous échappent en grande partie. Restent les réflexions parfois critiques lancées par les fellahs que le chantier va déloger, les peintures de la crise de couples bourgeois très années 1960, et une absence quasi-totale de sensibilité environnementale qu'il faut évidemment remettre en contexte pour ne pas commettre de contresens. Ici, la patine de la pellicule et la dégradation des couleurs (Sovcolor) donnaient certes à la séance le charme d'un objet déterré après un long purgatoire, mais on pouvait se demander si une restauration numérique ne le servirait pas mieux.

À cette section intentionnellement patrimoniale du programme il faut ajouter des éléments dispersés dans les autres sections qui, par la grâce du hasard ou l'intelligence des programmeurs, ont fini par produire du sens.

Plusieurs films des programmes documentaires ou expérimentaux se présentaient sous la forme anthologique. *Iskenderia* de Mayed Sayeb (Égypte 2012) et *Retour à la rue d'Eole* de Maria Kourkouta (Grèce 2013) paraissaient faits pour se répondre, et pas seulement parce qu'on entendait dans l'un et l'autre les très beaux vers du poète hellénophone d'Alexandrie Constantin Cavafis (voilà un poète pan-méditerranéen que le Catalan Lluís Llach mit magnifiquement en musique). Ces deux films ont pour matériau les films populaires de leur cinématographie, des années 1979 à 2010 pour l'Égyptien, des années 1953 à 1970 pour la Grecque. L'un et l'autre manifestent la nostalgie d'un âge d'or perdu. L'Égyptien choisit des films qui font allusion au départ, à l'exil et au naufrage. Un de ses person-

nages déclare : « toute ma mémoire est derrière moi ». La Grecque, qui a davantage travaillé les images qu'elle ralentit, pixellise ou solarise, place au centre de son film un tunnel noir dont elle nous dit qu'il fait référence plutôt à la dictature des colonels (1967-1974) qu'à la « Grande Catastrophe » de 1921 à laquelle renvoie la musique rebetiko qui l'accompagne. L'âge classique du cinéma des pays de la Méditerranée orientale apparaît comme un paradis perdu.

Un long métrage espagnol (basque) : *En Quête d'Emak Bakia* (2012) d'Oskar Alegria, diffusé, hélas, en DVD, tressait admirablement le thème de la recherche des traces *in situ* d'un film mythique (en l'espèce, *Emak Bakia* tourné par Man Ray en 1926 dans une villa de bord de mer portant ce nom) et la quête d'identité (l'identité basque qui ne forme plus qu'un substrat évanescent) par le cinéaste et les témoins qu'il interroge. Ce film fut une des révélations du Cinéméd. Il recouvre un vrai propos sur le hasard dans l'enquête historique, en quoi il se rapproche de films comme *Reprise* d'Hervé Le Roux ou davantage *le Temps des amoureuses* de Nicolas Philibert ou *No Pasaran* de Henri-François Imbert (eux aussi méditerranéens), en passe de constituer un véritable sous-genre. Il était à remarquer que la fameuse photo de Man Ray *Larme de verre*, centrale dans ce film, se retrouvait aussi dans un des films du programme consacré au cinéaste montpelliérain Claude Maurin (*Andros*, 1966 ; *Du côté de chez l'autre*, 1974), films dont le statut est intermédiaire entre amateur et professionnel. Le patrimoine dans un festival comme celui de Montpellier prend forcément en compte la dimension « locale ».

Paradjanov de Serge Avedikian (2013) portait à un niveau complexe la question de la relation au patrimoine cinématographique. Ce film coproduit par l'Ukraine, la Géorgie, l'Arménie

et la France (mais pas la Russie...) pose déjà la question de l'identité, comme son modèle Sergueï Paradjanov l'avait posée de son vivant. Or, il se voit (le film, sinon le cinéaste) comme méditerranéen par extension : on a dit ci-dessus sa référence à Fellini. Avedikian signale qu'en Géorgie Paradjanov a déjà son musée, des statues et une dizaine de documentaires ont été réalisés sur lui. Le film d'Avedikian est une fiction, mais pas un *biopic* ordinaire. Le réalisateur interprète lui-même le personnage qu'il a connu. Il le surjoue un peu car il le voit comme « un burlesque ». Mais ce à quoi il a voulu se référer, ce n'est pas tant à l'homme qu'à son cinéma. Il « cite » donc certaines de ses images dont il s'efforce intelligemment de ne pas copier servilement le style. Par la magie de l'incrustation numérique, il se montre en train de diriger certains plans de *la Forteresse de Souram*, ou s'introduit lui-même dans des images des *Chevaux de feu*. La fin du film montre le personnage « Paradjanov » (Avedikian acteur) visitant l'homme qui lui est rendu en 1988 au Centre Pompidou, puis allant s'allonger devant la fontaine de Niki Saint-Phalle qui ressemble de manière étonnante à certains des « bricolages » dont il parsemait sa maison de Tbilissi.

Un des films de conclusion du festival a été *Che strano chiamarsi Federico : Scola racconta Fellini*, le dernier film d'Ettore Scola. Une fausse biographie, là aussi, plutôt un carnet de notes de la relation personnelle de Scola (qui parle de lui à la troisième personne par le truchement d'un récitant présent à l'écran) avec le Maestro dont on vérifie une nouvelle fois le statut hautement référentiel dans l'espace méditerranéen. Les citations directes des films de Fellini sont peu nombreuses, sauf une séquence anthologique finale construite sur un mouvement circulaire perpétuel. Certaines scènes sont reconstituées sur le plateau 5 de

Cinecittà, d'autre inventées dans ce même décor des rues de Rome reconstituées. Le patrimoine, ici, c'est aussi le patrimoine architectural des studios qui est menacé de disparition. Le film est fortement codé culturellement, en particulier toute la partie en noir et blanc sur le passage de Fellini (et de Scola) au journal *Marc Aurelio* pendant et après la fin de la guerre (signalons que les chroniques de Fellini ont été traduites et éditées par Françoise Pieri à l'Institut Jean-Vigo : *Federico Fellini conteur et humoriste 1939-1942*).

Le film se présente comme une fiction documentarisée, mais pas un documentaire. Ce sont des acteurs qui jouent les deux personnages. Fellini jouit d'ailleurs du statut du personnage « immontrable », comme le Christ dans *Ben Hur* : on ne voit que son écharpe et son chapeau. Mais il recèle aussi des éléments archivistiques, notamment de savoureux essais de Alberto Sordi et Vittorio Gassman pour le rôle de Casanova. En dénouement, toujours sentimental, Scola fait sortir Fellini de son tombeau, suivi par deux carabinieri comme Pinocchio, et il le fait monter sur un manège qui amorce le mouvement tournant de l'anthologie finale. La résurrection du cinéaste est un curieux point de rencontre entre Scola et Avedikian.

Y avait-il une particularité méditerranéenne dans cette programmation patrimoniale ? Ce qu'on y a vu, ce sont des pays qui n'ont pas forcément de cinémathèque aussi organisée que celles de l'Occident développé, dont ils ont longtemps dépendu économiquement, politiquement ou culturellement, – à moins que ce soit du « bloc socialiste » –, mais qui se cherchent aujourd'hui une mémoire dans laquelle le cinéma méditerranéen, italien tout particulièrement, tient une place centrale.

François Amy de la Bretèque